

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
FAKULTA TEXTILNÍ

Textilní a oděvní návrhářství
Katedra designu

Bakalářská práce

Hra s abstrakcí – ručně tkaná tapiserie
Playing with abstraction – hand-woven tapestry

Markéta Steinerová

Vedoucí práce: Doc. Krotký Svatoslav, ak.mal.

Konzultant práce: Doc. Frydecká Emilie, ak.mal.

zadání 1. str.

zadání 2. str.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je původní a zpracovala jsem ji samostatně. Prohlašuji, že citace použitých pramenů je úplná, že jsem v práci neporušila autorská práva (ve smyslu zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském a o právech souvisejících s právem autorským).

Souhlasím s umístěním diplomové práce v Univerzitní knihovně TUL.

Byla jsem seznámena s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č.121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 (školní dílo).

Beru na vědomí, že TUL má právo na uzavření licenční smlouvy o užití mé diplomové práce a prohlašuji, že **s o u h l a s í m** s případným užitím mé diplomové práce (prodej, zapůjčení apod.).

Jsem si vědoma toho, že užít své diplomové práce či poskytnout licenci k jejímu využití mohu jen se souhlasem TUL, která má právo ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, vynaložených univerzitou na vytvoření díla (až do jejich skutečné výše).

V Liberci, dne

.....

Podpis

Poděkování

Děkuji panu doc. Svatoslavu Krotkému akad.mal. a paní doc. Emílii Frydecké akad.mal. za ochotné rady a podporu při mé práci. Také bych chtěla poděkovat mé rodině za umožnění studia.

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je inspirace abstraktním výtvarným uměním. Cílem bylo porozumět podstatě abstraktních námětů a následně vytvořit abstraktní návrh, který bude převeden do tapiserie. Způsobem práce, který vyplynul z rozkreslení skicy do linek, bylo využití světlých a tmavých proužků, které vytvářely iluzi přibližujících se tvarů a jejich prolínání.

Klíčová slova: tapiserie, ruční, tkaní, abstrakce, námět, umění, op-art, dekorační textilie

The Abstrakt

The theme of this bachelor thesis was inspired by abstract art. The aim was to understand the nature of abstract ideas and the subsequent creation of an abstract design, which will be converted into the tapestry. Way to work, which resulted from the drawing of lines to sketch, was the use of light and dark stripes, which created the illusion approaching shapes and their diffusion.

Key words: Tapestry, handy, weaving, abstraction, Op-art, decorative fabric

Obsah

Zadání	2
Prohlášení.....	4
Poděkování.....	5
Abstrakt.....	6
Obsah	8
Úvod.....	10
1. Teoretická část	11
1.1 Původ slova tapiserie	11
1.1.1 Gobelínové manufaktury	11
1.1.2 Současná tapiserie	14
1.2 Abstrakce	15
1.2.1 Vysvětlení pojmu abstrakce	15
1.2.2 Abstraktní výtvarné umění	15
1.2.3 Absrakcionismus	16
1.2.4 Vznik abstraktního umění	16
1.2.5 Geometrická abstrakce	18
1.2.5.1 Orfismus	18
1.2.5.2 Neoplasticismus	20
1.2.5.3 Rayonismus	20
1.2.5.4 Suprematismus	21
1.2.5.5 Konstruktivismus	21
1.2.5.6 Op-art	22
1.3 Inspirace	24
2. Praktická část	27
2.1 Průběh práce	27
2.2 Technické parametry přízí	28
2.3 Technické parametry tkaniny.....	28
2.4 Postup práce.....	29
3. Závěr	32
Literatura.....	33

Příloha 1 Návrh	I
Příloha 2 Fotodokumentace.....	II
Příloha 3 Použitý materiál	XIII

Úvod

Inspirací pro mou bakalářskou práci byla literatura, zabývající se vývojem a podstatou abstraktního výtvarného umění. Následně jsem vytvořila několik kresebných abstraktních návrhů pro tapiserii. Pro působivost velikého formátu práce, jsem vybrala motiv dvou forem, které se vzájemně prolínají. Došla jsem ke způsobu, ve kterém se tvary vytvářejí pomocí proužků.

1. Teoretická část

1.1 Původ slova tapiserie

Pojmenování tapiserie, je původem převzato z francouzského „tapis“ - koberec a „tapiserie“ - čaloun. Druhé používané slovo - gobelín, vzniklo podle slavné manufaktury pojmenované na počest barvíře Gobelina. Teprve později se označení přeneslo na všechny výrobky. Tapiserie je proto pojem obecnější a také se více používá. V Čechách se tapiserii říká i nástěnný koberec.

Z odborného technologického hlediska je mezi tapiserií a gobelínem rozdíl.

Gobelín je druh nástěnných koberců, který vzniká technikou útkového rypsu ve velmi husté dostavě.

Pod pojmem tapisérie se rozumí všechny nástěnné textilie vytvořené nejrůznějšími technikami a s použitím jakýchkoli materiálů, tedy nejen nástěnné koberce, ale i krajky, aplikace, textilní intarzie, art-protisy, aradecory a produkty technologických postupů, jako je například technika vpichovací.

Tapiserie mohou být vyrobeny v manufakturách, podle detailně připraveného kartónu, kde jeho tvůrcem může být malíř, grafik i textilní výtvarník, ale pokud postupuje od návrhu k realizaci umělec sám, nazývá se tapiserie navíc tzv. autorsky tkaná [12].

1.1.1 Gobelínové manufaktury

Tradice tkaní tapiserií v Čechách ožívají na počátku 20. století. Malíř **Rudolf Schlattauer** byl ovlivněn pobytem v Norsku a vybudoval zde roku 1908 první gobelínovou manufakturu ve Valašském Meziříčí. První secesní díla znamenaly důležitou etapu ve vývoji této dílny.

Téměř ve stejné době, v roce 1910, založila **Marie Teinitzerová**, významná výtvarnice, další gobelínovou dílnu v Jindřichově Hradci. Díky státním zakázkám si mohla dovolit větší experimenty, než bylo možné v manufaktuře ve Valašském Meziříčí. V tvorbě tapiserií se Marie Teinitzerová věnovala pouze transpozicím malířských návrhů jiných autorů, například V. H. Brunnera, E. Mildeové, P. Janáka a dalších. Nejvíce přínosná byla její spolupráce s Františkem Kyselou, se kterým v roce 1920 realizovala gobelín Státní znak pro Národní shromáždění. V letech 1922-23

pokračovali sérií tapiserií, určených k výzdobě zámku v Novém Městě nad Metují a vrcholem jejich společné tvorby byl osmidílný cyklus Řemesel (oslavující např. dílo tiskaře, truhláře, hrnčíře), utkaný v letech 1924-25 na Světovou výstavu dekorativních umění v Paříži 1925. Získal zde Velkou cenu pařížské výstavy, jak za návrh, tak za zpracování, čímž byl zdůrazněn podíl obou autorů. Byl to náročný úkol - tapiserie byly komponovány do konkrétního interiéru reprezentačního salónu. Textilní součást pokrývající celé stěny, musela vytvářet s architektonickým řešením logický celek. Toto dílo, které je dnes uloženo v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, znamenalo výrazný předěl pro československou tapiserii a posunulo ji tak na evropskou úroveň 20. století.

V dalších letech 1926-29 realizovala, spíše než soudobou tvorbu, historické náměty Maxe Švabinského a Milady Marešové.

Jako jakési předznamenání budoucího vývoje v roce 1939, utkala na námět Karla Rutze rozměrnou tapiserii Český len pro světovou výstavu v New Yorku. Šlo o zajímavé dílo, kde autorka spojila techniku útkového rypsu s jinými vazbami, zejména keprem. Ještě na počátku války vzniklo další zajímavé dílo, celolnná tapiserie Orfeus, provedená ve spolupráci s Karlem Svolinským.

Po válce zůstala Marie Teinitzerová v čele jindřichohradecké dílny. Jako umělecká vedoucí dál realizovala tapiserie. Zaujaly ji malby Ludovíta Fully. U jeho osobitých obrazů, nalezla vhodné náměty textilních transpozic, které dodnes zůstávají aktuálními díly. Také spolupráce s Cyrilem Boudou, vedla k působivým obrazovým kompozicím. V roce 1948 dostala zakázku na velmi významný monumentální gobelín, dotvářející atmosféru slavnostní auly pražského Karolina, na návrh Vladimíra Sychry.

V roce 1956 se jindřichohradecká manufaktura začlenila pod správu Ústředí uměleckých řemesel. Marie Teinitzerová dál spolupracovala s dílnou v rámci poradenství, ale už jen externě. Roku 1958 převzal místo výtvarného vedoucího Josef Muller, absolvent pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Jeho autorské návrhy využívaly pro něj příznačného strukturálního reliéfu a vynikaly v barevně kultivovaných kompozicích. Na rozdíl od Marie Teinitzerové zásadně neuznával mechanické reprodukování malířské předlohy, ale ovlivňoval textilní transpozici v souladu s nároky materiálu a techniky.

Jeho zájmem bylo diskutovat s autorem návrhu o možnostech a představách. Chtěl se společně podílet na realizaci. Zásluhy na výsledku bylo možno pokládat za rovnocenné.

Od 50 let spolupracuje s dílnou Věra Drnková – Zářecká. Tato díla, většinou státní zakázky, dokumentují příznivý podíl Müllerovy transpoziční práce založené na pochopení autorčiných záměrů. Mezi její zajímavou práci se strukturálním povrchem patří např. Tapiserie s bílým motýlem (1968), kde autorka sama odvodila některé vazebné principy z vlastnoručního tkaní a převedla jej do díla.

Další podnětnou spoluprací pro dílnu byla tvorba Květy Hamzíkové, velkorysé figurální kompozice na klasických tapisériích.

Poválečná tvorba valašskomeziříčských dílen byla velmi různorodá - hledala uplatnění v námětech regionálního, religiózního a lidového charakteru.. V roce 1955 byla dílna svěřena Jindřichovi Voháňkovi, absolventu Kybalova ateliéru. Umělecký vedoucí Jindřich Vohánka přistupoval ke své práci velice odpovědně a vždy měl jasnou koncepci. Z valašskomeziříčských realizací z této doby pochází například námět Antonína Kybala Hrála si má milá s holubičkou (1956), inspirovaný lidovou písní, Srdcová dáma Ludmily Kybalové (1958) v kombinované uzlové a gobelínové technice, tapiserie Pravoslava Kotíka Skláři (1957), působivé dílo Jiřího Fuska Boj koloniálních národů (1959) atd.

V letech 1963 – 66 výtvarnou dílnu převzala Sylva Řepková. Z dílny pochází tapiserie Aloise Fišárka Slavnost v lese (1966), určená pro výzdobu Státního divadla v Brně.

Od roku 1966 ve vedení pokračoval Jaromír Hanzelka a začal úzce spolupracovat s bratislavskou Vysokou školou výtvarných umění, vznikají tak studijní diplomové práce.

V současné době vede dílnu Jan T. Strýček, textilní výtvarník, absolvent Kybalova a Felcmanova ateliéru na VŠUP v Praze. Jan T. Strýček se už nevěnuje autorské tapiserii a v dílně se realizují díla významných malířů současného umění, např. Mikuláše Medka, Vladimíra Kokolii atd.

1.1.2 Současná tapiserie

Tendence výtvarné práce s textilním materiálem přivedla umělce k vlastnoručnímu tkaní. V průběhu druhé poloviny 20. století se stal tento způsob příznačným jevem pro novou vývojovou etapu.

Počátek gobelínové tvorby v Čechách přináší dílo Františka Kysely. Byl jedním z prvních iniciátorů obrodného hnutí v oblasti užitého umění. Stal se zakladatelem a učitelem celé následující generace.

K rozvoji autorsky tkané tapiserie přispěl i jeho pokračovatel **Antonín Kybal** (1901 – 1971). Svým vlastním dílem i pedagogickou činností v gobelínové tvorbě na základě hlubokých znalostí materiálu a technik dále rozvíjel textilní autorskou tvorbu. Vytvořil početnou řadu monumentálních tapiserií. Spolupracoval se svou manželkou Ludmilou Kybalovou, která utkala převážnou část jeho návrhů. Pracovní postup vycházel z přibližné skicy, dotvářené v průběhu tkaní, čímž dílo získalo na živosti a výraznosti.

V počátku jejich práce vycházeli z klasické gobelínové vazby (Černá hodinka v atelieru, Tanečnice v zahradě, Kámen a mrak), v průběhu 60. let se místy odpoutali k dynamice strukturálního reliéfu (naděje, relikviář, Znak), až poslední díla Kybalova života se opět vrátily k čistotě gobelínové vazby (Objemy v prostoru, Poslední rašení, Flos textilis).

Autoři tapiserií zkoušeli nové možnosti, experimentovali s různými vazebnými principy a používali vedle tradičního materiálu zejména sisalové vlákno. Volnost ve volbě techniky podněcovala i tendenci k prostorovosti díla, která se stala charakteristickým rysem soudobé tvorby. Vznikaly živé struktury, dynamické reliéfy. Mezi výtvarníky, kteří využívali vazebné principy a došli k strukturálnímu podání, patří Jindřich Vohánka (Sen pana Blériota, Idol), Věra Drnková-Zářecká (Podivuhodné perspektivy, Klec) a Jenny Hladíková (Proudění). Tendence k prostorovosti díla se projevil v tvorbě Jiří Tichého (Příběhy na několika kornoutech, Budoucí setkání) a v díle Bohdana Mrázka (Tisková konference).

V průběhu 70. let tapiserie opět směřuje k realitě zobrazení. Autoři, kteří našli vhodný výraz svých výtvarných představ v tradičním principu tkaní a rozvíjeli tyto tendence v 60tých letech byli např. Jan Hladík (Modrá zahrada, 1965), Karolína Gutová – Pirklová (Shakespeareova dramata), Eva Brodská (Veliká samota), Alice Kuchařová (Rezonance) a další.

Po odchodu Antonína Kybala vede textilní ateliér Bohuslav Felcman. Jeho zásluhou byl navázán kontakt s dílnami ve Valašském meziříčí. Jako kvalitní pedagog v 70. letech ovlivnil autory nastupující generace tzv. „nové figurace“. Mezi další významné osobnosti vedoucí ateliér patří Bohdan mrázek, Renata Rozsivalová atd. [13], [14].

1.2 Abstrakce

1.2.1 Vysvětlení pojmu abstrakce

Abstrakce je z filozofického hlediska jeden z podstatných momentů poznání. Jako abstrakci označujeme proces abstrahování, což je vytváření obecných pojmů odvozováním a vyvozováním. Proto lze tedy rozlišit něco abstraktního, tj. pomyslného, neskutečného, odtrženého od skutečnosti, a něco konkrétního, tj. určitého, věcného, smysly vnímatelného, skutečného. Abstrakce je momentem poznání konkrétního.

1.2.2 Abstraktní výtvarné umění

Abstraktní výtvarné umění se vyznačuje tím, že nezobrazuje a nezastupuje žádný reálný předmět (člověka, krajinu, apod.), proto se mu říká malířství nepředmětné, abstraktní, nefigurativní nebo také nezobrazující. Ke svému výtvarnému vyjádření využívá čistých výrazových prostředků (barva, barevná plocha, tvar, objem, linie, struktura, pohyb, atd) [1, str. 20].

Umělci opouštějí tradice konvencí, jde jim o zduchovnění svobody, o návrat k přírodě. Využívají experiment, náhodu, a výtvarnou hru.

Abstraktní umění přineslo odklon od reality, mezinárodní spolupráci, využívání starých kultur a kultur přírodních národů, hledání nových životních stylů, smazávání rozdílů mezi jednotlivými druhy umění, barevnou harmonií a disharmonií, barevný kontrast a barevný rytmus. Abstraktní umění nechává prostor pro vlastní fantazii. V tomto umění je divák vtahován do tvorby. Výsledkem nemusí být obraz či socha, jde o průběh činnosti [2, str. 251].

1.2.3 Abstrakcionismus

Je umělecký směr usilující o vytvoření formy, která nepřipomíná reálnou skutečnost. Chce vytvořit dílo zbavené individuálního charakteru. Abstraktní dílo lze interpretovat nebo posuzovat pouze z hlediska subjektivních pocitů [1, str 20].

1.2.4 Vznik abstraktního umění

Jeho vývoji předcházelo umění 19.stol. - romantismus, realismus a impresionismus, a umění 1. pol. 20. stol.- postimpresionismus a secese.

Abstraktní nefigurativní malířství vzniká kolem roku 1910, před první světovou válkou. Jeho počátky jsou spojeny s prvními projevy nefigurativní malby, se kterou přišly nezávisle na sobě různí malíři, například František Kupka, Robert Delaunay, Vasilij Kandinskij, Piet Mondrian, aj. Za nejvýraznější osobnost, jíž se připisuje namalování prvního abstraktního obrazu, je ruský malíř Vasilij Vasiljevič Kandinskij. Jeho slova byla: „Předmět – objekt – může být v malířství použit nebo ne. Když myslím na všechny debaty kolem onoho ne, uvědomuji si nesmírnou setrvačnost lidského zvyku a zároveň nesmírnou sílu malby zvané „abstraktní“ nebo „nezobrazující“, již já raději nazývám konkrétní. Toto umění je problém, o jehož pohřbení se stále usiluje, ale který stále nelze pohřbít. Je příliš živý. Toto umění se stále vyvíjí.“

Současně s abstraktním uměním vzniká i kubismus - ten však nikdy nepřerušil vztah ke konkrétnímu světu a ke konkrétním věcem.

Tak jako se abstraktní malířství rozvíjelo svou vlastní osobitou cestou u umělců, vyvíjelo se i v mnoha proudech, zemích, variantách, například orfismus (franc. malíř R. Delaunay), neoplasticismus, geometrická abstrakce (niz. malíř P. Mondrian, rus. malířka Olga Rosanovová, El Lisickij, August Herbin), suprematismus (rus. malíř K. Malevič), rayonismus (rus. malíř M. Larionov, rus. malířka N. Gončarovová), konstruktivismus (rus. sochař V. J. Tatlin).

Počátky abstrakce jsou také úzce provázány s uměleckým směrem zvaným expresionismus. Toto slovo bylo poprvé použito na jedné z francouzských výstav, kde parodovali impresionismus, kterému vytýkali nedostatek výrazu a naléhavosti. Ale i

přes první použití tohoto termínu ve Francii směr získává velkou oblibu hlavně v Německu. V tomto směru jde především o výraz působící na první pohled. Jde o chápání reality zevnitř. Vyjadřuje obavy o osud člověka. Vyjádření duševních pocitů - děs, hrůza z násilí, strach, samota. Expresivní umění také řeší dávný problém dvou protikladů, jako např. dobro a zlo, život a smrt, černá a bílá. Vyjadřuje se buď dravou barevností, nebo naopak kontrastem černé a bílé či zobrazením zneklidňujících gest postav. Expresionistické malby charakterizuje většinou výrazný rukopis a jasná individualita autora.

Začátkem dvacátého století vzniká v Německu několik expresionistických sdružení, z nichž zvláště vyniká skupina „Die Brücke“, založená roku 1905 a skupina „Der blaue Reiter“ z roku 1911. Zatímco umělci ze skupiny první – Emil Nolde, Erich Heckel a Ernst Ludwig Kirchner zachovávali ještě obraz předmětné skutečnosti, byť posunutý do jiné roviny, umělci ze skupiny druhé – Franz Marc, August Macke, Paul Klee a Vasilij Kandinskij se již postupně tomuto přístupu vzdalovali a směřovali k plnému odklonu od figurace. V Čechách byli expresionismem ovlivněni Bohumil Kubišta, Josef Čapek a Václav Špála. Geometrická abstrakce, úzce spjatá s konstruktivismem, byla v letech 1917 – 1921 oficiálním uměním sovětské revoluce. Abstraktní umění bylo také úzce spjato s hudbou, čímž se zabýval právě V. Kandinskij, nebo s architekturou.

Vývoj abstraktního umění pokračoval dál, i po druhé světové válce. Objevila se například akční malba, informel, tachismus apod., geometrický pól abstraktního umění vyústil v padesátých letech například do op-artu a minimalismu. Po 2. světové válce se hlavním střediskem nepředmětného umění stal New York. Představitelé amerického expresionismu, jako např. Jackson Pollock, však vycházeli z opačného pojetí než tvůrci abstrakce geometrické: nehledali přísný řád, ale naopak živelný nespoutaný projev (akční malířství), vycházející z hlubin podvědomé inspirace. Lyrická abstrakce vznikala v 60. letech a následovala abstraktní expresionismus, ale byla jakousi duchovnějším verzí a filozofií a poetikou měla blíže například k tachismu.

Svoboda barev, nový způsob prostorového pojetí, deformace, odvržení formy, mísení tvarů, různorodost materiálů, tím vším se vyznačuje umění 20. století vůbec. Umění ve 20. století bývá používáno jako protest, kritika či výzva k úvaze.

To dokazuje spousta sepsaných manifestů, prohlášení, směrnic a záměrů, jež doprovázeli vznik nových uměleckých koncepcí. Toto umění se inspiroje přírodou, je chaotické a nestrukturované, na druhé straně se ale opírá o systémy vybudované na základě geometrického řádu [2].

Německý filozof a historik umění Wilhelm Worringer v roce 1908 v knize „Abstraktion und Einfühlung“ („Abstrakce a vcítění“) psal o prvotním uměleckém pudu, jenž hledá čistou abstrakci jako jedinou možnost spočinutí uprostřed zmatku a temnoty obrazu světa a sám ze sebe z instinktivní potřeby vytváří geometrickou abstrakci. Abstrakce jako završení nejvýznamnějších výtvarných revolucí 20. století ovládla umělecké dění po roce 1910 a rozšířila se do celé Evropy, Ruska i do Spojených států [3].

1.2.5 Geometrická abstrakce

Vzniká reakcí proti impresionismu ve dvacátých letech 20. století v prostředí skupiny Section d'or (Zlatý řez), sdružující malíře odpadlé od kubismu. Jejimi zakladateli byli dva význační mistři francouzského malířství, Cézanne a Seurat. Cézanne založil své umění na přísných a jasných zákonech geometrie, Seurat naproti tomu našel harmonii v téměř hudební koncepci reality. Oba průkopníci vyšli z apollinské inspirace, na rozdíl od zcela jiných pozic význačného ruského mistra Kandinského, který kladl hlavní důraz na princip vnitřní nutnosti a inspiroval se dionýskou hudbou Richarda Wagnera. Dalšími umělci vyššími ze školy Cézannovy byli Malevič a Mondrian. [5]

1.2.5.1 Orfismus

Nazývaný také orfický kubismus. Tento termín prosazoval básník a kritik Guillaume Apollinaire v roce 1913, protože se domníval, že rozpoznal další odlišnou tendenci umělců v jejich kubistické tvorbě. „Na rozdíl od kubistických prací byly například tyto nové obrazy zaplněny jasnými kosočtverci a kudrlinkami sytých barev, rozpuštěných jedna v druhé“ [4, str. 99]. Označoval proto různé malíře za orfisty („Orfický“ bylo oblíbené přídavné jméno symbolistních básníků, jež odkazovalo na pověst o Orfeovi, řeckém básníkovi a hráči na Lyru.) Apollinaire se zajímal o spojení hudby s ostatními druhy umění, symbolizovaným Orfeem. Jeho přátelství s Picabiou, jeho ženou, hudebnicí Gabriele Buffetovou a s Vasilijem Kandinským (skupina Der blaue reiter) mu dopomohlo v rozvinutí této teorie a následné realizaci, která působila na nové malíře. Věřil tomu, že jejich čisté barevné abstrakce, lyrické a smyslné, působí na city diváků stejně jako hudba.

Prokazatelně ovlivněn byl i český malíř **František Kupka**, který se v roce 1896 usadil v Paříži. Jeho vztah k hudbě a poezii pomohl rozšířit vliv tohoto nového výtvarného směru. V jeho tvorbě byl však nejdůležitějším aspektem mysticismus. Snažil se vyjádřit spirituální závažnost abstraktní barvou a tvarem. Zajímal se o fyzikální vlastnosti barev a zobrazení pohybu, studoval Mareyovy chrono fotografické teorie. Vrcholné období Františka Kupky představuje tzv. Čistá abstrakce. Revoluční abstraktní malba: Newtonovy kotouče (studie pro dvoubarevnou fugu) viz obr. 1.



Obr. 1 František Kupka: Newtonovy kotouče (studie pro dvoubarevnou fugu)

Dalším malířem, kterého můžeme jmenovat v souvislosti s Orfismem je francouzský malíř **Robert Delaunay**. Spolu se svou manželkou a také malířkou Soňou byli nakloněni barevné abstrakci. Robert Delaunay studoval neoimpresionismus, optiku a vzájemné vztahy světla, barvy a pohybu. Jeho poznání ho vedlo k závěru, že „světlo rozbíjí tvary na barevné plochy“ [4, str. 99]. Považoval svou práci za logický vývoj od impresionismu a neoimpresionismu a našel si pro ni název „simultaneismus“ (např. obr. 2). Jeho až vědecký přístup ke své tvorbě se lišil od spíše intuitivních aktivit své ženy, která se zabývala i navrhováním užitého umění a byla za svého života úspěšnou umělkyní (např. návrhy látek pro vazbu knih). [4]



Obr. 2 Robert Delaunay: Nekonečný rytmus, 1934

1.2.5.2 Neoplasticismus

Neoplasticismus je směr geometrické abstrakce spjatý se jmény Pieta Mondriana, Thea van Doesburga, Barta van der Leeka a Vilmóse Husara, kteří se soustřeďovali kolem časopisu *De stijl*, založeného roku 1917 van Does-burgem. Jejich hlavními zásadami byli: úplná abstrakce a omezení výtvarného slovníku na přímku, pravý úhel a tři základní tvary – modrou, červenou a žlutou ve spojení s achromatickými barvami – bílou, šedou a černou. Úsilí *De Stijlu* těžilo z matematických a hudebních zdrojů.

Piet Mondrian se osvobodil od nadvlády předmětů a v letech 1912 – 1914 přivedl kubismus k abstrakci. Vyjádřil toto stanovisko: „Je-li opravdu jediným ryzím výrazem umění patřičné vypracování vyjadřovacích prostředků a jejich užití (to znamená kompozice), pak musejí být vyjadřovací prostředky v naprosté shodě s tím, co mají vyjadřovat. Mají-li být univerzální, tj. abstraktní“. V roce 1918 se Mondrian zaměřil na vertikály a horizontály, jejichž křížením sestavoval pravoúhelníky, a přitom účinně využíval spojení linií a barev.

Díky geometrickým výrazovým prostředkům se umělci vyhnuli odkazům na vnímanou realitu a tvořili díla, jež představovala samu podstatu skutečnosti. Hledali individualitu v přírodních formách a v tvůrčím temperamentu. Jejich přísné a čisté kompozice dosahují harmonie např. u obr. 7 Mondrianovy Šachovnice a Kosočtverce z roku 1919. [5]

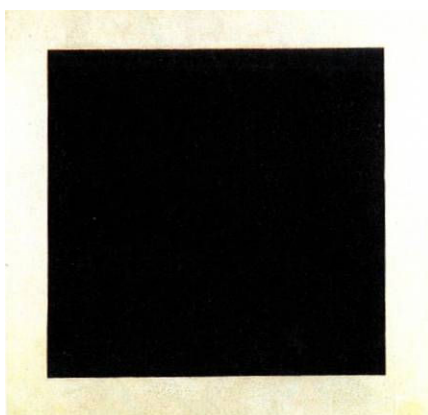
1.2.5.3 Rayonismus

Rayonismus nebo také lučismus (rusky luč = paprsek) představili malíři a návrháři **Michail Larionov** a **Natálie Gončarovová** na výstavě Terč v Moskvě. Jejich manifest vyšel v roce 1913.

Jako mnoho jejich současníků byli rayonisté zaujati abstrakcí, ale naproti tomu stále se zcela nezříkali vlivů vycházejících z kubismu, futurismu a orfismu. Podle Larionova nezobrazují rayonistické obrazy předměty, ale průsečíky paprsků, které se od nich odrážejí. Paprsky představovala barva a tak se styl stal nezávislý na reálném tvaru.

1.2.5.4 Suprematismus

Suprematismus je umění čisté geometrické abstrakce. Jeho hlavním teoretikem a umělcem byl ruský malíř Kazimír Malevič, který v letech 1913 až 1915 v Petrohradě přišel s novým radikálním pohledem a přístupem k abstrakci. Jednoduchá, strohá geometrie (např. čtverec), pro něj představovala to, co je pro malířství nejvlastnější – čistý tvar a barvu. Chtěl osvobodit umění od reality. Věřil tomu, že tvorba a vnímání umění jsou nezávislé duševní aktivity bez sociálních a politických vazeb. Neuznával expresionismus ani impresionismus, protože to bylo pocitové umění...atd. Cílem suprematismu tedy bylo očistit umění od předmětného vnímání reality, docílit čistých uměleckých pocitů forem a barev a najít cestu k „bezpředmětnému světu“. Jeho obraz „Černý čtverec na bílém pozadí“ (viz obr. 3), dokonale vyjadřoval jeho inovativní myšlenky. Černý čtverec představoval pocit, bílá plocha nic. Postupně začal vytvářet složitější kompozice, kde se prvky zdánlivě pohybovaly nad plátnem: např. Suprematická kompozice: Letadlo za letu (1914 -1915). Nakonec namaloval bílý čtverec na bílém pozadí – „Bílá na bílé“. Obraz již představoval naprosto dokonalé vyjádření názorové ideologie, ale nebylo možno u ní nadále setrvávat, proto od ní nakonec Malevič ve své tvorbě upustil. Další významnou osobností a spoluzakladatelem suprematismu byl El Lisickij.



Obr. 3 Kazimír Malevič: Černý čtverec na bílém pozadí

1.2.5.5 Konstruktivismus

Stejně jako suprematismus i konstruktivismus je geometrická abstrakce. Tato hnutí vznikala přibližně ve stejné době. První konstrukci vytvořil **Vladimír Tatlin** kolem roku 1914. Na Poslední futuristické výstavě obrazů: 0-10 (Petrohrad, prosinec 1915) Tatlin vystavil radikální abstraktní geometrické malované reliéfy a rohové reliéfy. Asambláže byly vytvořeny z průmyslového materiálu – z kovu, skla, dřeva a sádky a vyplňovaly opravdový trojrozměrný prostor jako sochařský materiál. Suprematisté i konstruktivisté vycházeli z myšlenek kubismu a futurismu, ale měli odlišnou představu o roli umělce ve společnosti. Malevič věřil, že umění je izolovaná aktivita bez sociálních vazeb, kdežto Tatlin prosazoval vliv umění na společnost. Díky tomuto sporu se nikdy nesjednotilo ruské abstraktní umění. Dalšími umělci, kteří se přidali byli manželé Alexandr Rodčenko a Barbara Štěpanovová, bratři Naum Gabo, Naum Neemia Pevsner a Antoine Pevsner.

1.2.5.6 Op-art (optical art)

Op-artové malby geometrických vzorů, v pastelových barvách nebo v kontrastu černé a bílé na diváka působí mozaikovými efekty, iluzí pohybu, přetrvávajícími vjemy. Dokáží vibrovat, klamat, oslňovat... Op-art se stává úplným dílem až s účastí diváka. Nutí člověka, aby si uvědomoval proces vnímání a myšlení a zpochybnil iluzorní povahu skutečnosti.

Optickým vnímáním a iluzí se už ve dvacátém století zajímali umělci Bauhasu (Moholy-Nagy, Albers) dadaismu, konstruktivismu, orfismu, futurismu a neoimpresionismu.

Op art – tento název se poprvé objevil v nepodepsaném článku časopisu Time během příprav výstavy The Responsive Eye (Reagující oko), která se měla konat další rok v Newyorském Muzeu moderního umění, v roce 1965. Tato výstava sloučila dva typy už používaných „geometrických“ podnětů, percepční (smyslové) dvojznačnosti a nutkavé sugesce pohybu.

Kurátorem této výstavy byl William C. Seitz. Největší úspěch z výstavy sklídili ti, které Seitz nazval „perceptivními abstrakcionisty“. Byli to Američané Richard

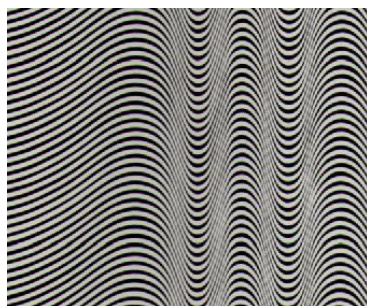
Anuszkiewicz (1930) a Larry Ponos (1937), Britové Michael Kidner (1917) a Bridget Rileyová (1931) a Francouz maďarského původu Victor Vasarely (1908 -1997).

Victor Vasarely byl nejvlivnější op-artist. Vasarely studoval v roce 1929 v Budapešti u maďarského aktivisty Sándora Bortnyika. Ve třicátých letech působil jako reklamní grafik, začínal se svými optickými kinetickými průzkumy. Od počínajících černobílých kinetických struktur pokračoval Vasarely k barevné hře, plné vztahů a napětí, kde každý základní čtvereček je plošně vyplněn barvou a sám obsahuje nekonečně mnoho dalších kombinací.

Stejně jako ostatní umělci skupiny GRAV, které inspiroval, chtěl objevit podobu umění, které vytváří vzory použitelné dál v architektuře a urbanismu. Byl přesvědčen, že jeho cyklus Planetární folklor přispěl k dosažení tohoto cíle. V průběhu padesátých let podporovala Vasarelyho a jiné op-artisty pařížská galerie Denise René.

Bridget Rileyová roce 1961 dosahuje černobílých kinetických a optických efektů, vyvolávaných sítí rovnoběžných linií. V klíčovém díle *Current* (1964) vytváří umělkyně pohyblivý prostor, který vyvolává dojem „šlehnutí bičem“ nebo vlnivého pohybu hladiny (viz obr. 4). Tato technika označovaná jako „moaré“ využívá jednu z typických možností, které optické zákony skýtají umění.

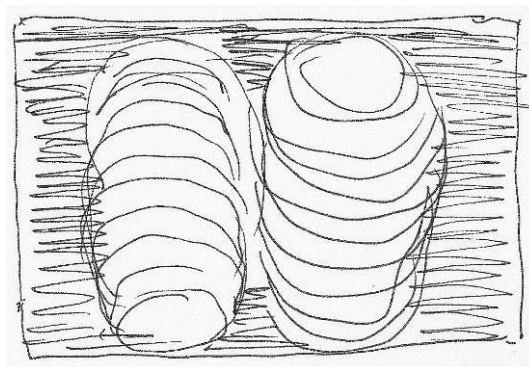
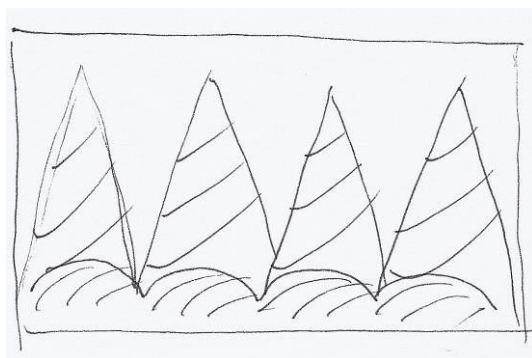
Op-art vyšel sice rychle z módy, v průběhu osmdesátých let ho však oživila nová generace umělců (Philips Taste, Peter Schuyff), která docenila práce důsledných umělců, jako byla např. Rileyová, Julian Stanczak, Patrick Hughes a další. [4, 6]

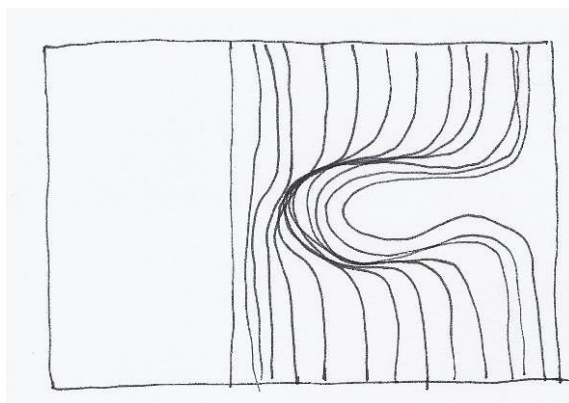


Obr. 4 Bridget Rileyová: *Current* (detail)

1.3 Inspirace

Od abstraktní vize, přes výběr návrhu z vlastních kreseb viz obr. 5, se postupně hledala cesta, jak a čím se inspirovat dál. Jakým způsobem pracovat, aby tato práce měla určitý smysl, nejen námětem, ale i přístupem a zpracováním. Z tohoto důvodu byl nejvhodnější motiv dvou forem, které svým perspektivním pojetím vytváří iluzi prostoru. Navržený abstraktní motiv se tím více přiblížil op-artovému pojetí, kdy pomocí tohoto „moarového“ efektu pracovali umělci jako např. Bridget Rileyová. Podrobnějším rozkreslením návrhu do linek a proužků se nabídla možnost využívat právě jen kontrastních čar. Snahu, dodržet správné převedení návrhu přibližujících a oddalujících se hmot a vytvořit jakési přelévání jednoho tvaru v druhý, podmiňovala i práce s perspektivou.





Obr. 5: návrhy

V porovnání s touto prací se nabízí srovnání a inspirace podobným, přesto jiným způsobem grafického efektu s tmavými a světlými proužky. V případě Andrzeje Rajcha jde ale o iluzi textilie. Podle toho, kde místo představuje stín, či prohlubeň, se ubíhající proužky ztenčují nebo zesilují, ztmavují a ztrácejí. Například spolu s využitím perspektivních zkratk se proužky směrem nahoru zužují až do úplných linek a výsledný dojem z tapiserie dokonale připomíná draperii položené proužkované tkaniny.

Andrzej Rajch (1948 – 2009)

Studoval na Akademii výtvarných umění v Lodži. Byl absolventem Fakulty textilního návrhářství a Fakulty grafické. Po mnoho let svého života byl vedoucím profesorem Katedry textilního návrhářství na Akademii výtvarných umění Wl. Strzemiński v Lodži. Zabýval se textilním výtvarnictvím i grafikou (viz obr. 6). Byl oceněn mnoha polskými i mezinárodními cenami. Uznán a vyznamenán byl například IWS Wool cenou na Mezinárodním veletrhu textilu - Kyoto 87. [16]

Poslední výstava, připojená ke 13. ročníku mezinárodního trienále gobelínu byla oslavou jeho tvůrčího výkonu.



Obr. 6 Andrzej Rajch: Jecquard

2. Praktická část

2.1 Průběh práce

Na začátku práce se volila barevnost návrhu. Pro tapiserii byly vybrány přírodní odstíny hnědé a krémové. Materiál na výrobu byl zakoupen ve Valašském Meziříčí. Z důvodu nedostatku rezné vlny byla místo toho nabídnuta směs rezné vlny s bavlnou. Při materiálové zkoušce se ale zjistilo, že zřejmě kvůli rozdílnému složení obou používaných přízí se materiály nestejně přiráží ke tkanině a proto bylo nutné je vyrovnat buď přidáním nebo odebráním. Protože by přidáním byla tkanina již dost hrubá a v případě tohoto jemného vzoru by to byla překážka, zvolilo se rozeskaní světlého materiálu.

Dalším úskalím této práce se stalo vlnění tkaniny, které původně nebylo tak patrné, postupně se však ještě zdvojnásobilo, až bylo nemožné jej nějak ovlivnit.. Nejvíce se tak dělo v místech největšího stoupání a tam, kde se útek obtáčel pouze kolem několika osnovních nití. Tento jev se může vysvětlit několika způsoby, ale žádný není jednoznačný. Teoreticky by vlnění mohlo způsobovat roztažení osnovy v místech, kde byla větší dostava v útku vlivem obtáčení nití. Možným řešením by bylo materiál v těchto místech tolik nepřirážet. Další původcem vlnění je rozdílný materiál. Bavlna je totiž mnohem tvrdší a není pružná jako vlna. Z technologického hlediska jde zřejmě o negativní projev u tkaniny, který se projevil díky vytkávání kulatých tvarů. Přestože u takovéto práce se vyvíjí praktické zkušenosti, nebylo ještě možno úplně objevit princip, jak se to děje, ani ovlivnit další průběh práce změnou techniky.

Vlnění má ale také vliv na to, jak působí spolu se vzorem po výtvarné stránce. To, co se původně jevilo jako nepříznivá vlastnost ovlivňující výsledek, se stalo součástí tapiserie. Tím, že se vlní celý vzor, není v rozporu s tím ani vlnění tkaniny. Celkově tento dojem vyvolává možná větší živost, která je v důsledku pozitivní.

2.2 Technické parametry přízí

Materiál na osnovu poskytla k zakoupení Fakulta textilní, Technická univerzita v Liberci, materiál použitý v útku byl zakoupen v Moravské gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí. Technické parametry těchto přízí jsou uvedeny v tabulce 1.

Tabulka 1: Popis materiálu

	Barva	Materiálové složení	Jemnost	Zákrut	Seskání
Osnova	Přírodní (režná)	Bavlna (kordonet)	680 – 700 tex	Levý	Skaná z 9 přízí
Útek č. 1	Tmavě hnědá	Vlna	2000 tex	Levý	Čtyřmo skaná
Útek č. 2	Přírodní (režná)	Vlna, bavlna	2000 tex	Levý	Čtyřmo skaná*)

*) tato příze byla s příměsí bavlny, to zřejmě způsobilo nestejně srážení útku v tkanině, proto bylo nutné přízi rozkroutit a používat pouze jako trojmo skanou.

2.3 Technické parametry tkaniny

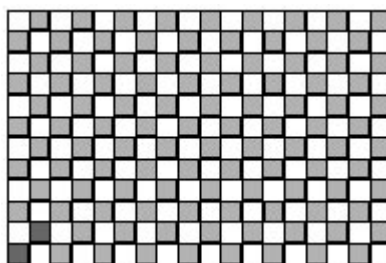
DOSTAVA:

$$D_o = 3 \text{ nt} / 1\text{cm}$$

$$D_u = 10 - 11 \text{ nt} / \text{cm}$$

VAZBA TKANINY:

Použita byla plátňová vazba (obr. 7), kdy ovšem dostava útku mnohonásobně převyšuje dostavu osnovy a vytváří se tak efekt podélného útkového rypsu.



Obr. 7: Plátňová vazba

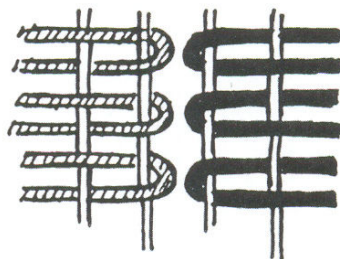
SPOTŘEBA MATERIÁLU:

Osnova: 1 kg

Útek: cca 15 kg

TECHNIKY SPOJOVÁNÍ:

Při zatkávání více barevných útků vedle sebe, do jednoho plátnového prošlupu byl použit kelimový způsob – dvojitá technika (obr. 8), kdy útky nejsou vzájemně spojeny, vzniká mezi nimi mezera, která se po útkání může i sešívat. Okraje vytkávaných tvarů jsou rovné [10].



Obr. 8: Dvojitá technika

2.4 Postup práce

Pomůcky na tkaní:

návrh – barevná a detailní předloha

dřevěný rám – s hřebíčky ve třech řadách ve vzdálenostech asi 1 cm od sebe

karton – balicí papír s obrysy návrhu ve skutečné velikosti

osnovní činky - dřevěné laťky, které tvoří osnovní kříž

materiál (smotky) – připravený materiál, se kterým se pracuje. Připraví se tak, že se přidrží začátek nitě ukazovákem a prostředníčkem levé ruky. Na malíčku a palci levé ruky se natáčí osmičky. Když je smotek dost velký, odstříhne se nit a konec se obmotá kolem smotku. Začátek příze se pak volně vytahuje.

Příprava na tkaní:

Vybraný návrh pro tapiserii byl překreslen pomocí čtvercové sítě na karton. Karton se zasunul za rám. Osnovní nitě se stejnoměrně napnuly na hřebíčky, tak aby pružily. Postupovalo se při tom zleva doprava. Osnova se zdála příliš volná, provlékla se proto latka, tím se vytvořil osnovní kříž, rozdělující sudé a liché nitě. Stále ještě malé napětí, vyžadovalo přidání dalších dvou latěk, vždy v obráceném pořadí k předchozímu provlečení.

Než se začlo s tkaním, muselo se nechat volných alespoň 10 cm na výšku ke spodnímu okraji začátku tapiserie. Přes celou šíři osnovy byl zatkán pruh tvrdého papíru, aby bylo možné pozdější začištění.

Při materiálové zkoušce (viz obr. 9) bylo zjištěno, že použité materiály se od sebe liší složením i silou. Z toho důvodu se světlá příze musela rozeskávat a zeslabovat. Ze zkoušky byla také vypočtena dostava tkaniny pro přibližný odhad spotřeby materiálu a způsob jakým se bude tkát. Pozdější vlnění u tapiserie se v malém rozměru zkoušky neprojevilo.



Obr. 9: Materiálová zkouška

Tkaní:

Na začátku se nechá konec útku volný, nebo se zatká o řadku výš.

Pokračuje se dvěma řadami plátna a dvěma řadami řetízku. Řetízek zafixuje stejný rozestup osnovních nití.

U tkaní je důležité hlídat rovné kraje. Obtáčením nití se útek i osnova zkracují. S tím souvisí důvod k navolňování materiálu mírným obloukem, který je jen lehce přirážen ke tkanině. Slouží k tomu vidlička nebo hřeben.

Při tkaní dojde k tomu, že nit skončí nebo se musí kvůli vzoru vyměnit. Pak je třeba ji zatkat tak, že se v krátkém úseku překrývají končící i začínající nit, a konce se dají do rubu, kde volně visí.

Použitá byla kelimová technika. Je to plátno, ale výrazně větší je dostava v útku. Odborně se této technice říká také útkový ryps, to znamená, že osnova je navedena řidčeji (mezera mezi osnovními nitěmi musí být větší, než je síla nití) a útek je více přirážen a je hustý. Vzoruje pouze útek, osnova není v hotové tkanině vidět. U tapiserie může být útek veden v ostrém úhlu vůči osnově, tvoří tedy obloučky, šikminy atd. Útek se prohazuje i po jedné niti.

Dokončovací práce:

Sejmutí práce z rámu lze udělat prostým odstřížením osnovy a následným uvázáním uzlů. Druhou možností, která byla provedena, je vázání uzlů ještě na rámu. Na každé niti, která se ustříhne, se udělá malý uzlík a konce osnovní nitě se jehlou zatáhnou dovnitř tkaniny po směru osnovy. Tkanina se poté ještě začistí z rubu, buďto odstřížením zatkaných útků, nebo zatáhnutím jehlou.

3. Závěr

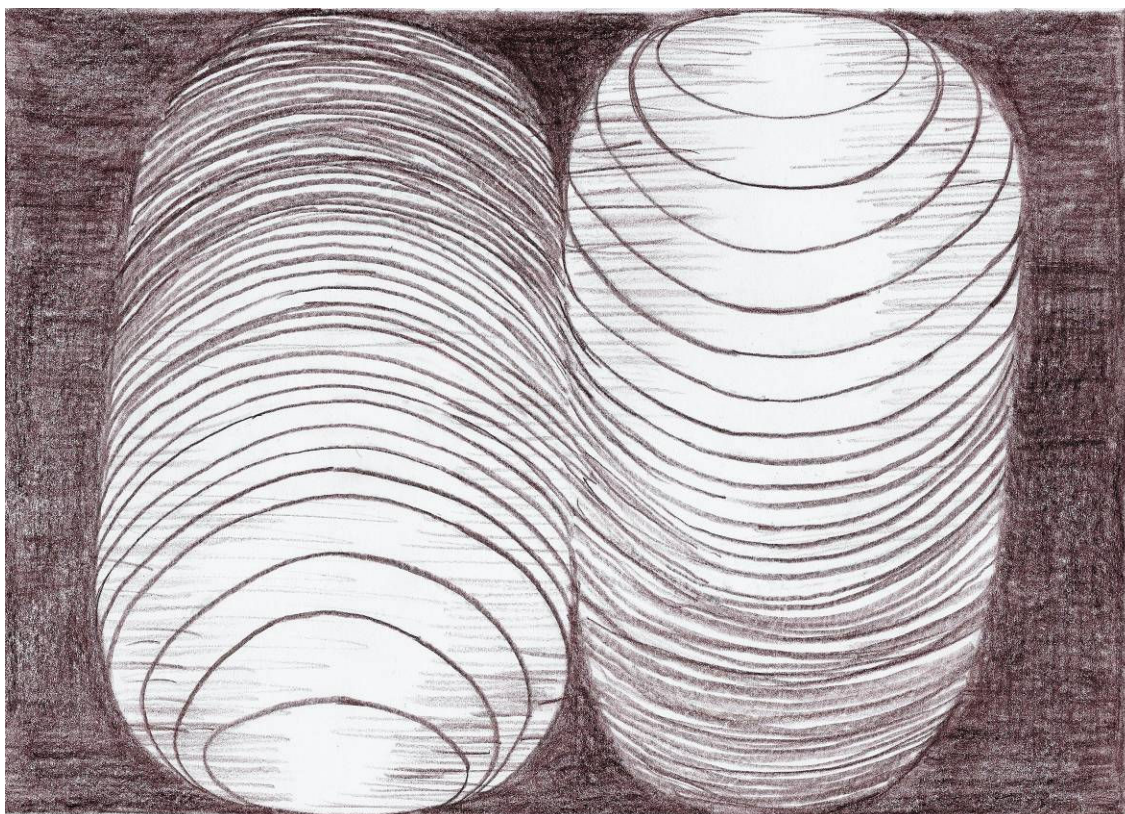
Výsledkem inspirace abstraktním výtvarným uměním se stala tapiserie, která nemá původ v žádném konkrétním poznání a může se podobat čemukoli, co divákovi asociuje tvar či barva. Díky efektu s proužky se podařilo vytvořit částečnou iluzi objemu.

Naskytla se mi zajímavá příležitost, jak si vyzkoušet jeden ze způsobů, kterým se dá pracovat s prostorem. Střídáním dvou barev v lineární kompozici jsem poznávala zákonitosti práce s perspektivou a převedla je do tapiserie. Při práci byla důležitá přesnost a udržení stejného způsobu tkaní, aby se tak vytvořila formální jednota díla.

Použitá literatura

- [1] *Ilustrovaný encyklopedický slovník: I. díl (a-í)*. Academia, Praha 1980. 970s.
- [2] Debicki, J. a kol. *Dějiny umění*. Argo, Praha 1998. 319s.
- [3] Bernardová, E. *Moderní umění 1905-1945*. Paseka, Praha 2000, 143s.
- [4] Dempseyová, A. *Umělecké styly, školy a hnutí : encyklopedický průvodce moderním uměním*. Slováry, Praha 2005, 304s.
- [5] Pijoan J. *Dějiny umění 9*. Odeon, Praha 1983. 335s.
- [6] Pijoan J. *Dějiny umění 10*. Odeon, Praha 1984. 300s.
- [7] Holding, J. *Cesty k abstraktnímu umění*. Barrister & Principál, Brno 2003. 223s.
- [8] Štraus, T. *Op – art: ABC umenie*. Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, Bratislava 1969. 88s.
- [9] Křížová, V. *Ruční tkaní*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983. 87s.
- [10] Wolfová, E., Arsenjevová, Z. *Tkaní*. CP Books, Brno 2005. 101s.
- [11] Spurný, J. *Antonín kybal*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1960. 60s.
- [12] Mráz, B., Mrázová M. *Současná tapisérie*. Odeon, Praha 1980. 71s.
- [13] Tučná, D., Ditrichová R. *Základní techniky tkané tapiserie*. ÚKVČ, Praha 1976. 19s.
- [14] Kybalová, L. *Československá gobelínová tvorba*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1963. 94s.
- [15] Luxová, V., Tučná, D. *Československá tapiséria 1945 – 1975*. Pallas, Bratislava 1978. 202s.
- [16] Miejska galeria Sztuki w Łodzi. *Andrzej Rajch*. Media Lab, Łódź 2004.

Příloha 1



Příloha 2

